
Qu'est-ce que l'espace méditerranéen au Moyen Âge ?

On the Mediterranean space in the Middle Ages

**Michele Bacci, Carola Jäggi, Bianca Kühnel, Rafał Quirini-Popławski,
Avinoam Shalem et Gerhard Wolf**

Traducteur : Géraldine Bretault, Marianne Dautrey et Ewa Bobrowska



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5683>

DOI : 10.4000/perspective.5683

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 271-292

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Michele Bacci, Carola Jäggi, Bianca Kühnel, Rafał Quirini-Popławski, Avinoam Shalem et Gerhard Wolf, « Qu'est-ce que l'espace méditerranéen au Moyen Âge ? », *Perspective* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5683> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.5683>

Qu'est-ce que l'espace méditerranéen au Moyen Âge ?

Points de vue de Carola Jäggi, Bianca Kühnel, Rafał Quirini-Popławski, Avinoam Shalem et Gerhard Wolf, avec Michele Bacci

Ces dernières années, la Méditerranée a été régulièrement invoquée par les historiens de l'art à titre de cadre conceptuel – plus que géographique – nous permettant d'appréhender quelques-unes des dynamiques les plus remarquables qui sous-tendent la production, l'usage et la réception des artefacts dans le monde médiéval. De nombreux spécialistes en histoire de l'art ont ressenti le besoin de traverser les frontières séparant les domaines de recherche traditionnels que sont l'Occident médiéval, Byzance et l'art islamique. L'intérêt porté à la Méditerranée comme site liminaire où plusieurs Kunstlandschaften (paysages culturels) se superposent leur a permis d'observer leurs sujets depuis un point de vue élargi et interdisciplinaire. Plusieurs ouvrages majeurs ont décrit la Méditerranée comme un lieu d'échanges interculturels, ainsi qu'un espace dynamique ayant facilité une ample circulation d'objets, d'artefacts, d'artistes, de formes et d'idées : la récurrence de termes tels que « rencontres », « interactions », « transferts », « transmissions », « échanges », « hybridations » ou « convergences » dans les titres de plusieurs ouvrages récents est un indice supplémentaire de cet usage paradigmatique de la Méditerranée en tant que contre-argument d'une lecture traditionnelle de l'art perçu comme un phénomène culturel cohérent, lié à une région spécifique¹.

On peut s'attendre à ce que de futurs lecteurs des textes produits en histoire de l'art interprètent cette tendance comme une réaction face à l'héritage nationaliste de la discipline, encore prégnant dans un certain nombre de travaux, ou comme une réponse au débat actuel sur la mondialisation et le multiculturalisme. Il faut admettre néanmoins que, jusqu'à ce jour, les historiens de l'art ont plutôt privilégié une attitude modeste dans leurs discussions sur les perspectives méditerranéennes, souvent présentées sous la forme d'études de cas parues dans des ouvrages collectifs.

Michele Bacci est professeur d'histoire de l'art à l'université de Fribourg. Il s'intéresse aux interactions entre objets artistiques et pratiques religieuses.

Carola Jäggi est professeur à l'université de Zürich et l'auteur de publications sur l'architecture chrétienne et sa décoration (IV^e-XIV^e siècle).

Bianca Kühnel, professeur à l'université hébraïque de Jérusalem, étudie les manifestations visuelles des échanges culturels entre la Terre sainte et l'Europe.

Rafał Quirini-Popławski est maître-assistant à l'Uniwersytet Jagielloński. Ses recherches portent sur le Moyen Âge tardif, de la mer Noire et du bassin méditerranéen.

Riggio Professor à Columbia University, **Avinoam Shalem** enseigne l'esthétique médiévale et l'historiographie de l'art islamique.

Gerhard Wolf est directeur du Kunsthistorisches Institut à Florence et professeur honoraire à Humboldt Universität à Berlin.

Les efforts consentis pour définir des caractéristiques communes aux arts de la Méditerranée se sont limités à des aspects particuliers, à l'image de la métaphore suggestive de Michael Greenhalg lorsqu'il compare cette mer à un « lac de marbre »².

*Quoi qu'il en soit, des recherches approfondies menées sur certains contextes spécifiquement méditerranéens, comme l'Andalousie, la Sicile normande, la Chypre des Lusignan, la Crète vénitienne, l'Arménie cilicienne, l'Égypte ayyubide et mamlouk, la Palestine des croisés ou les communautés syriennes du Liban et de la Mésopotamie, ont largement contribué à produire une vision plus complexe des multiples facteurs culturels ayant joué un rôle dans la constitution d'un espace méditerranéen d'échanges interculturels. Ces travaux ont notamment permis d'identifier les mécanismes précis qui sous-tendent les processus culturels de transmission, de sélection, d'appropriation, de reproduction, de combinaison et d'élaboration des objets et des formes. Cependant, il nous manque toujours une théorisation globale ainsi qu'une histoire diachronique et analytique de la Méditerranée dans le champ de l'histoire de l'art à l'instar des récits historiques proposés par des historiens médiévistes comme Peregrine Horden et Nicholas Purcell dans *The Corrupting Sea* (2001) ou David Abulafia dans *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean* (2011)³. Notre débat doit représenter une première opportunité de dresser le bilan de l'ensemble des travaux réalisés jusqu'à présent, et doit aussi permettre d'identifier les avantages et les inconvénients conceptuels d'une approche méditerranéenne de l'histoire de l'art. [Michele Bacci]*

Michele Bacci. *Pensez-vous qu'une approche méditerranéenne puisse être utile pour mieux comprendre les mécanismes des échanges artistiques au Moyen Âge ?*

Avinoam Shalem. Absolument. Je réponds d'un oui ferme. Mais il faut ensuite se poser la question des raisons de ce constat. Je ne veux pas dire qu'il suffit de se demander pourquoi la Méditerranée est une région particulière qui, en tant qu'objet d'études, a contribué aux recherches sur le Moyen Âge, mais plutôt pourquoi les historiens de l'art ont tendance à se focaliser sur la Méditerranée comme un espace paradigmatique pour repenser les études médiévales. Soyons plus clairs encore. Deux aspects sont à envisager lorsqu'on traite ce sujet : l'un concerne la géopolitique de l'espace géographique et culturel que nous aspirons à définir comme « la Méditerranée », et l'autre engage l'historiographie du sujet que l'on nomme « études méditerranéennes » au sein de l'histoire de l'art.

Avant d'aborder la question géopolitique que j'approfondirai dans mes prochaines réponses, je commencerai par évoquer l'aspect historiographique. Le « *Global Turn* » auquel nous assistons à l'heure actuelle a envahi le territoire de l'histoire de l'art ou, plutôt, l'a conquis. Comme dans toute bataille, il a célébré des triomphes et engendré des victimes. Les études méditerranéennes apparaissent comme une des grandes héroïnes de l'histoire globale de l'art de l'époque pré-moderne – soit la période qui précède la découverte des Amériques et l'expansion de l'histoire occidentale en Afrique et en Asie du Sud, notamment à travers le commerce portugais. Le paradigme et les schémas de pensée classiques qui permettent d'expliquer les

arts des civilisations du Moyen Âge et du Haut Moyen Âge se sont formés et élaborés essentiellement à partir des échanges culturels entre l'Asie et l'Europe et, dans une certaine mesure, avec quelques régions d'Afrique du Nord. La construction de l'Europe en tant qu'espace culturel de pensée et de croyances chrétiennes a été, et demeure, essentiellement associée aux territoires orientaux que sont la « Terre sainte » et « Byzance », tous deux rejetés aux confins orientaux de l'Europe et situés au « Proche »-Orient – j'emploie délibérément ce terme pour tourner en ridicule la vision eurocentriste qui sous-tend cette définition des territoires situés à l'ouest de l'Asie occidentale. Ainsi, l'idée de l'axe Asie-Europe, qui recouvre la thèse ancienne selon laquelle les échanges entre Orient et Occident ne se sont jamais interrompus de l'Antiquité au Moyen Âge, met en valeur les zones intermédiaires que sont le Proche-Orient et l'Asie centrale. Ces territoires apparaissent comme la zone d'activité au cœur des dialogues Orient-Occident, de sorte que l'on peut y détecter une pléthore d'idées et de motifs en circulation. Deux espaces principaux apparaissent comme les protagonistes majeurs de ces interactions – l'espace marin et l'espace terrestre, à savoir la mer Méditerranée et le monde islamique, parce qu'ils ont occupé ces zones de contact médiévales dès le tout début du VII^e siècle. Les études sur la Méditerranée et les arts de l'islam ont acquis une certaine visibilité et s'imposent comme des domaines de recherche essentiels pour tout historien de l'art médiéval. Ces champs occupent ensuite une position centrale dans l'histoire de l'art globale à l'époque pré-moderne, ce qui leur a permis « d'accéder » en quelque sorte à l'histoire de l'art canonique. Rappelons d'ailleurs qu'un autre champ de l'histoire de l'art, nommé art byzantin, a connu une évolution similaire au regard de l'attitude des historiens de l'art, avant d'être considéré aujourd'hui comme un chapitre à part entière du récit de l'histoire globale de l'art⁴. En conclusion, lorsqu'on cherche à atteindre une vision large et exhaustive, c'est-à-dire globale, du monde médiéval, il est impossible d'éluder la Méditerranée ; ce n'est qu'en intégrant dans le récit médiéval des lieux comme Venise, Salerne, Amalfi, Fostat/Le Caire, Acre, Famagouste et Kairouan que d'autres centres, comme Fulda, Aix-la-Chapelle, Paris et même Rome, peuvent être pleinement compris.

Cela étant, mon dernier argument concerne l'emploi de l'expression « mécanismes des échanges artistiques » dans cette question. Il convient de préciser que le terme « mécanisme » employé dans ce contexte ne doit pas réduire la région méditerranéenne à la sphère d'élaboration et de production de la création artistique – comme si la Méditerranée était la « cuisine » où sont « concoctées » les œuvres d'art tandis que l'Occident latin serait la salle à manger où la production finie et achevée peut être servie –, mais devrait plutôt l'envisager comme un lieu où l'art se matérialise et existe !

Rafał Quirini-Popławski. Les recherches sur l'art médiéval de la région méditerranéenne, effectuées notamment au cours des vingt-cinq dernières années, ont permis de mieux connaître et de comprendre la diversité des processus artistiques. Elles ont notamment démontré la difficulté à employer les distinctions stylistiques traditionnelles et les partitions sans équivoque entre les arts latin, byzantin et islamique.

Cependant, il ne faut pas surestimer les recherches portant uniquement sur la région méditerranéenne et ainsi trop accentuer son caractère exceptionnel, et ceci pour au moins deux raisons. Premièrement, toute la région méditerranéenne n'est pas, de ce point de vue, d'intérêt égal. Les échanges interculturels les plus intéressants ont eu lieu pendant le milieu du Moyen Âge et le Moyen Âge tardif (XI^e-XV^e siècle), mais les rivages du sud de la Méditerranée (à l'exception de l'Égypte),



1. Église dédiée à la dormition de la Vierge Marie, Studenica (Serbie), 1183-1191, vue de l'est.

la France ou la Catalogne n'étaient que peu concernés. Soulignons qu'au Moyen Âge, les mécanismes d'échange artistique, en particulier entre différents milieux culturels, sont apparus partout où ces derniers étaient divisés par les frontières sur un territoire alors beaucoup plus large que la région méditerranéenne. Je pense notamment à plusieurs phénomènes artistiques dans les Balkans, comme l'architecture et le décor sculpté occidentalisant de certaines églises orthodoxes serbes (fig. 1)⁵. D'autres sont apparus le long de la frontière latino-orthodoxe qui traverse l'Europe centrale, par exemple les églises orthodoxes gothiques en Moldavie et dans le grand duché de Lituanie ; les églises orthodoxes romanisantes du duché de Halych ; ou encore le style byzantin des peintures murales du royaume de Hongrie au XIII^e siècle et du royaume de Pologne au XV^e siècle⁶, autour de la mer Noire ou sur le territoire gouverné par la Horde d'or⁷. Il existe d'autres phénomènes similaires au fin fond de l'Asie médiévale, par exemple là où se rencontraient la culture islamique avec les cultures chinoise ou hindoue⁸. Même si la chrétienté n'était pas présente, ou très peu, certains phénomènes sont proches de ceux que l'on rencontre au bord de la Méditerranée.

Bianca Kühnel. La Méditerranée offre une bonne perspective pour appréhender l'art européen. La plus vaste étendue d'eau du continent est à la fois un facteur de division et de rapprochement entre plusieurs mondes : l'Europe, l'Afrique, le Moyen-Orient et la péninsule Ibérique ; le judaïsme, le christianisme et l'islam ; les modes artistiques classiques et conceptuels. Toutefois, considérer l'espace méditerranéen comme le cadre géographique de rencontres convergentes et/ou divergentes n'implique pas de le voir comme un facteur à l'origine de ces processus, mais simplement comme un décor ayant accueilli, voire facilité ou parfois entravé telle ou telle confrontation. Si nous cherchons un moyen d'évaluer le rôle de la Méditerranée dans les phénomènes artistiques du Moyen Âge, il nous faut alors dépasser le concept de Méditerranée comme un prétexte fortuit ou un cadre donné, pour nous interroger sur les composantes extra-géographiques de la notion d'« espace méditerranéen ».

L'art des croisades, par exemple, recouvre en apparence des éléments contradictoires d'origines diverses, qui ont traversé la Méditerranée pour s'amalgamer en Terre sainte. La Méditerranée a-t-elle été dans ce cas autre chose que le cadre géographique dans lequel s'est déroulé cet échange intense de formes visuelles entre l'Europe occidentale et la Terre sainte ? Autour du chœur de l'église du Saint-Sépulcre, le chevet à chapelles rayonnantes reprenant le modèle apparu en même temps que les chemins de pèlerinage vers Saint-Jacques-de-Compostelle constituait en soi une affirmation politique fondée sur un motif architectural reconnaissable. L'église Sainte-Anne de Jérusalem, avec son austérité cistercienne, ses piliers composites massifs, ses voûtes sur croisée d'ogives, présente aussi à première vue de fortes similitudes avec les prémices de l'architecture romane française. Pourtant, on note que, à l'instar de toutes les autres églises des États latins d'Orient à l'exception du Saint-Sépulcre,

Sainte-Anne reprend un plan basilical paléochrétien bien attesté dans la région, ce qui indique plutôt la perpétuation d'un topos ancien local⁹. L'aspiration des croisés à épouser les traditions paléochrétiennes locales est aussi une déclaration politique. De plus, Sainte-Anne est coiffée d'un dôme, élément qui désignerait plutôt Byzance comme source d'inspiration. Les rois croisés entretenaient des relations stratégiques étroites avec l'empereur byzantin, ce dont témoigne entre autres la célèbre inscription en mosaïque à l'intérieur de la basilique de la Nativité à Bethléem¹⁰.

Toutes les formes d'art issues des croisades se caractérisent par une combinaison d'éléments locaux et importés. Dans l'architecture et la sculpture monumentale, l'inspiration romane occidentale repérable au premier regard l'emporte. Dans les œuvres peintes au contraire, aussi bien mineures que monumentales, l'impression dominante est byzantine, ou d'un style byzantin provincial, du Moyen-Orient. La disposition des enluminures du Psautier de la reine Mélisande conservé à la British Library ressemble de si près à celle des psautiers enluminés byzantins qu'on pourrait les confondre. Au second regard, cependant, on note l'absence d'aération dans les compositions, les figures allongées et sans relief, la raideur de leurs gestes. Hugo Buchthal a tenté d'expliquer ce rapprochement en postulant que ce psautier était l'œuvre d'un peintre anglais formé à Constantinople¹¹. Dans les peintures monumentales et les mosaïques des États latins d'Orient, il est bien plus difficile de discerner l'écart par rapport aux normes byzantines. Gustav Kühnel a ainsi formulé l'hypothèse que des artistes byzantins de Byzance, ou plutôt de provinces byzantines comme Chypre ou la Syrie, ont pu participer au décor peint de la basilique de la Nativité à Bethléem et l'église des Croisés à Abou-Gosh. L'embrasement derrière le Christ dans la scène de l'incrédulité de saint Thomas dans la mosaïque du transept de la basilique de la Nativité présente des similitudes avec cette même scène telle qu'elle figure dans le Psautier de la reine Mélisande, à la différence non négligeable que les figures en mosaïque des apôtres sont rendues avec un plus grand sens du volume, et que leurs émotions sont perceptibles à travers le mouvement qui circule de leurs gestes à leurs vêtements et à leurs visages.

En quoi l'étude de la Méditerranée nous aide-t-elle à mieux comprendre les mécanismes des échanges artistiques qui se sont manifestement produits au XII^e siècle entre l'Europe occidentale, le Moyen-Orient, l'empire byzantin et les États latins d'Orient, ainsi que les variations dans ces échanges ? La réponse tient aux différentes composantes extra-géographiques que recouvrent les notions de « Méditerranée » et d'« espace méditerranéen ». Dans les exemples évoqués, des intérêts politiques et des préférences esthétiques sont en jeu. Or, d'autres composantes sont à prendre en considération. De plus, les canaux et les agents de transmission sont primordiaux dans cette analyse, puisque sans eux la Méditerranée serait demeurée un espace limité à ses propres frontières.

Carola Jäggi. Lorsqu'on cherche à comprendre les mécanismes des échanges artistiques au Moyen Âge, la Méditerranée est indéniablement un « terrain d'observation » très intéressant et fécond, sans pour autant être le seul envisageable : des individus se déplaçaient n'importe où, qu'il s'agisse de guerriers ou de missionnaires, de marchands, de migrants, de pèlerins ou de légats, l'échange de produits et de pratiques était inévitable. Le transport par les fleuves, les lacs et les rivières a toujours été bien plus facile et rapide, non seulement pour les personnes, mais aussi pour les marchandises, et en particulier pour les charges lourdes. Avant l'époque moderne, le transport terrestre était une entreprise onéreuse et dangereuse.



2. Procession triomphale après la destruction et le pillage du temple de Jérusalem figuré sur l'arc de Titus, Rome, 81 après J.-C.

ser à des périodes, des produits, des acteurs ou des centres particuliers. Selon l'intérêt pour le commerce des tissus de soie, des objets faits d'ambre ou des colonnes en marbre du Proconnèse, les itinéraires et les distances de commerce et d'échange diffèrent. Les réseaux du Haut Moyen Âge ne sont pas les mêmes que ceux qui seront actifs après les croisades. Le réseau éminemment personnel du souverain Théodore dans l'Italie des Ostrogoths (493-526) – par ses relations avec Byzance, l'Afrique vandale et les Francs – n'avait rien de comparable au réseau commercial d'une ville marchande de la fin du Moyen Âge comme Venise ou Gênes. Sa raison d'être n'était pas liée au commerce mais aux alliances politiques. Si nous suivons l'odyssée de la menorah du temple de Jérusalem (fig. 2) après la conquête romaine de Jérusalem en 70 de notre ère – de la Palestine à Rome, de Rome à Carthage, de Carthage à Constantinople puis de nouveau à Jérusalem –, cette histoire est davantage liée à la politique et à la guerre qu'à un réseau commercial ou artistique¹². Même si les conséquences pouvaient être analogues, les objets voyageaient pour des raisons multiples et variées, ce qui se vérifie aussi pour les hommes.

Gerhard Wolf. L'approche méditerranéenne est sans aucun doute un moyen de comprendre les échanges artistiques médiévaux à grande échelle, formant un espace entre le local et le global. Cependant cette question en cache une autre plus fondamentale, à savoir celle de la relation entre les géographies culturelles et les discours d'une époque. Je note, à cet égard, non sans une certaine ironie, que les deux termes, de « Moyen Âge » et d'« espace méditerranéen » font référence à quelque chose de médian. Le concept de Moyen Âge devient d'emblée problématique lorsque l'on parle d'espace méditerranéen car le Moyen Âge est d'abord un concept propre à l'histoire de l'art ou à l'historiographie occidentale, et il ne possède pas forcément de signification dans d'autres contextes culturels. On a souvent évoqué ce problème, que nous n'allons pas discuter ici plus longuement, mais constatons tout de même que, dans les processus d'échange, de contact ou encore de conflit, il est toujours question de coïncidence, d'ajustement, de compatibilité ou non, de manière plus neutre, de simultanéité entre différentes temporalités ou d'asynchronisme dans les sociétés

Par conséquent, il n'est pas surprenant que les hommes vivant près des fleuves, des lacs ou de la mer – comme par exemple la Méditerranée, avec ses nombreuses îles et ses traversées relativement courtes – soient entrés en contact avec leurs voisins sur les rives opposées. Ce n'est pas seulement vrai pour la Méditerranée, mais aussi pour la mer Noire, la mer du Nord, la mer Baltique, ou encore pour des lacs comme le lac de Constance et des fleuves comme le Rhin ou le Danube.

Toutefois, il convient de souligner que l'intensité de ces échanges a beaucoup varié entre le IV^e et le XVI^e siècle. Pour comprendre les mécanismes des échanges artistiques, il est sûrement plus avisé de s'intéres-

méditerranéennes. Ces phénomènes se jouent dans un rapport parallèle – mais aussi potentiellement divergent – à un passé monumental ou à des traditions artistiques.

Il est parfaitement courant de parler de Moyen Âge islamique, mais je préfère plutôt travailler à partir du concept plus neutre de période (bien qu'étant donné le décompte différent dans le contexte islamique, on prend immédiatement conscience de sa dimension occidentale), allant du IV^e au XVI^e siècle. Il est alors important de se demander si les dynamiques ou encore les mécanismes des échanges culturels ou artistiques pendant ces siècles peuvent être rattachées à un récit sur les époques, ou quelles structures historiques sont en général identifiables. Oleg Grabar et d'autres ont essayé d'y répondre en dirigeant le plus souvent leur regard sur les interactions entre les cultures byzantines, occidentales et islamiques. Si l'on songe aux mutations de l'espace méditerranéen pendant l'Antiquité tardive comprenant les débuts de l'histoire de l'islam, les temps des croisades, les mondes commerciaux des XIII^e et XIV^e siècles et ainsi de suite. Les histoires de l'art islamique, byzantin et occidental sont traditionnellement tributaires d'un récit des dynasties.

Comment représenter cela lorsque nous entendons écrire une histoire méditerranéenne transculturelle ? Les dynamiques de contacts et d'interactions changent d'intensité et de nature au fil des siècles. Quant à l'échange artistique, il faut le considérer à part : entre la migration, le remaniement et la recontextualisation d'artefacts ; les jugements de valeur esthétiques communs et divergents (l'éclat, la préciosité des matériaux, le raffinement et la perfection du travail, etc.) ; le regard à chaque fois particulier porté sur les monuments antiques et le rapport à ceux-ci, les *spoliae*, les principes esthétiques anciens, les transferts de savoirs et de technologies, etc. ; et les différentes perceptions d'artefacts étrangers ou propres dans les discours religieux ou politiques, mais aussi les débuts de l'exotisme. Voilà tout ce qu'il conviendrait de prendre en compte pour refonder la recherche sur l'espace méditerranéen comme des autres espaces géopolitiques et transculturels dans les siècles discutés au Moyen Âge et repenser des outils heuristiques dont la terminologie fait partie. Et nous n'en sommes encore qu'au début.

Michele Bacci. *Dans quelle mesure la Méditerranée correspond-elle à un espace géographique qui est aussi perçu, si ce n'est comme un phénomène culturel cohérent, du moins comme un réseau dynamique de sites de production artistique réciproquement liés ? Veuillez préciser lesquels.*

Rafał Quirini-Popławski. La Méditerranée, en tant que région artistique au Moyen Âge, n'a évidemment pas été un territoire délimité par des frontières géographiques fixes, mais il a évolué au fil du temps. Une tradition artistique commune, fondée notamment sur l'héritage antique, gréco-hellénistique, ainsi que sur la présence des religions monothéistes, a été certainement à l'origine de la formation de phénomènes artistiques cohérents sur ce territoire. Ces deux facteurs ont conditionné de nombreuses caractéristiques semblables présentes dans différents cercles culturels et religieux, même sur une longue période. Un facteur ayant favorisé la formation de réseaux d'interactions et de similitudes artistiques fut le développement de la communication maritime, due aussi bien aux relations politiques qu'aux phénomènes religieux, mais aussi et surtout aux échanges commerciaux.

Comme cela a déjà été évoqué plus haut, le bassin méditerranéen au Moyen Âge n'était pas homogène. En réalité, les phénomènes artistiques les plus caractéristiques de la multiculturalité et des rapports artistiques sont apparus le long des côtes nord et est de sa partie centrale et orientale, ainsi que dans les îles qui y sont situées.

Les trois centres d'importance religieuse et culturelle exceptionnelle se trouvaient dans cette région : Rome, Constantinople et Jérusalem. Les deux premiers ont également été de puissants centres de production artistique, dont le rayonnement dépassait la région. Même s'il est difficile d'indiquer d'autres villes qui les auraient égalées ou qui auraient été aussi actives lors de toute la période médiévale, à certaines périodes, on a pu compter Cordoue, Venise et Le Caire. En outre, il faut noter que l'art de la région méditerranéenne a également été influencé par des centres situés en dehors de ses limites, comme par exemple Abbasid Baghdad et Samarra (au IX^e siècle) ou Paris à l'époque gothique (XIII^e siècle)¹³. Nous pouvons aussi parler de l'activité des artistes, de l'importation des œuvres d'art et de l'influence artistique de la région méditerranéenne sur pratiquement tout le reste de l'Europe, dont les Balkans et le bassin de la mer Noire, et même d'autres territoires situés encore plus à l'est¹⁴.

Avinoam Shalem. Si l'on doit admettre qu'une des dynamiques majeures favorables au développement d'un réseau de production artistique tient à la circulation, que ce soit des idées, des techniques, des artisans ou des objets, alors le commerce est sans doute la principale justification de la production artistique. Par conséquent, la Méditerranée apparaît comme un espace « trans-liquide », une zone d'échanges commerciaux intensifs où les idées, les hommes et les marchandises circulent. Ses villes portuaires sont donc des points de départ, des entrées vers des « tunnels » de transmissions artistiques, des passerelles entre terre et mer. L'engouement croissant pour le monde visuel de l'islam et l'approche néo-orientaliste qui prévaut actuellement dans l'art, l'architecture et l'histoire de l'art visant avant tout à repenser la place de l'Occident dans le sillage de l'orientalisme d'Edward Said¹⁵, révèlent un intérêt excessif pour le bassin méditerranéen en tant que phénomène culturel et paradigme pour l'art global. Il n'en demeure pas moins vrai que la mer Méditerranée circonscrit une zone précise apte à relier des cultures et des religions différentes, une zone qui a su imposer, à un moment donné, une nouvelle esthétique *ultra maris* appelée « *Mediterranean International Style* »¹⁶. Le succès de la Méditerranée s'explique en partie par l'idée profondément enracinée d'un temps collectif partagé par les citoyens de l'ensemble du bassin méditerranéen. C'est ce qu'affirme Émile Durkheim dans son célèbre ouvrage *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* (1912) : « Sans la création d'un concept de temps collectif, il n'y a pas de possibilité de vie sociale en commun »¹⁷. Quelle que soit leur identité religieuse, les habitants de la Méditerranée partagent tous la même perception monothéiste du temps. Ce temps se fonde sur une connaissance biblique de l'homme. Il trouve sa genèse dans l'histoire de la création d'Adam et Ève, et s'achève avec la conviction eschatologique du Paradis et de l'Enfer et même, dans une certaine mesure, avec l'idée de Résurrection. Cette systématisation du temps crée un cadre temporel commun qui permet une compréhension mutuelle.

Toutefois, nous devrions également porter notre regard critique sur ces constructions qui en appellent à un monde méditerranéen unifié, comme le mythe phénicien à l'origine de toute la société méditerranéenne, le passé biblique appelant une pureté monothéiste imaginée, l'ère des croisades devenant un modèle pour les périodes les plus importantes des mélanges est/ouest, etc. En bref, il est nécessaire d'étudier d'une part quels moments spécifiques ont été choisis (et quand ?) en tant que modèles de l'unité paneuropéenne¹⁸, et d'autre part lesquels ont été sélectionnés comme étant contradictoire. Je pense surtout ici au mythe de la tour de Babel, qui est la meilleure antithèse du concept de mélange méditerranéen.

Carola Jäggi. Si l'on cherche des sites de production artistique « réciproquement liés », dans le sens où ces derniers importaient des objets d'art depuis le même site que celui vers lequel ils exportaient, il est difficile de répondre à cette question. La réciprocité exacte était d'abord un moyen par lequel les souverains entendaient renforcer leurs alliances politiques. Dans les relations commerciales, une certaine réciprocité est due au fait que les navires ne voyageaient jamais les cales vides ; après avoir débarqué leur chargement à destination, de nouvelles marchandises étaient chargées et embarquées vers le port d'origine ou vers un troisième lieu, où la même procédure se répétait. Mais en règle générale, les relations commerciales dépendaient de l'offre et de la demande. Les villes d'une certaine taille comptaient une communauté d'artisans et d'artistes, et si une matière première était disponible dans les environs, ils pouvaient être spécialisés dans une production particulière. Par exemple, au IV^e siècle de notre ère, Rome semble avoir été un centre de production dynamique de sarcophages en marbre provenant de la région voisine de Luni, alors très en vogue dans l'ensemble de la Méditerranée occidentale. Cependant, il nous est impossible de déterminer si les sarcophages « romains » trouvés en France, en Espagne ou en Afrique du Nord étaient importés tels quels, c'est-à-dire parfaitement achevés ou s'ils étaient sculptés à Marseille, à Tarragone ou à Carthage par des artistes formés à Rome, ou en tout cas selon la tradition romaine. Dans le deuxième quart du VI^e siècle, des colonnes et des chapiteaux en marbre du Proconnesse fabriqués à Proconnesse même ou dans la ville voisine de Constantinople connurent une diffusion dans l'ensemble de la Méditerranée – des témoignages en attestent, de la Syrie à l'Égypte jusqu'en Italie et aux Balkans (fig. 3). Constantinople était aussi un centre de production d'ivoires sculptés et de vaisselle en argent. La plupart de l'orfèvrerie liturgique provenant de la Syrie proto-byzantine était travaillée par des orfèvres de Constantinople, et même le trône en ivoire appelé « chaire de Maximien » (fig. 4), décoré par des scènes de la vie du Christ et de

3. Chapiteau importé de Proconnesos ou Constantinople, basilique euphrasienne de Poreč, Croatie, 550.

4. Trône en ivoire probablement donné par l'empereur Justinien à l'évêque de Ravenne, Maximien, deuxième quart du VI^e siècle, Ravenne, Museo Arcivescovile.



Joseph, semble avoir été sculpté dans la capitale orientale ; il est probablement parvenu à Ravenne en tant que présent offert par Justinien à l'évêque Maximien, un protégé de l'empereur peu apprécié des Italiens. Nous ignorons si un cadeau tout aussi prestigieux a été offert en retour – même si la fidélité de Maximien était le cadeau le plus précieux qu'il puisse offrir à l'empereur !

Sous le règne des Ostrogoths, Ravenne a accueilli la production de nombreux objets de luxe comme le *Codex argenteus*, aujourd'hui conservé à Uppsala, sans que rien ne prouve que les artistes rattachés à la cour des Ostrogoths ont également approvisionné un marché plus large, ni même travaillé pour l'exportation.

Gerhard Wolf. Parler des perceptions de l'espace méditerranéen me fait songer qu'il faut distinguer deux niveaux temporels dans ce vaste horizon historique : celui des discours sur la Méditerranée qui ont eu cours depuis le XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, et celui des siècles dont nous parlons et qui s'étendent de l'Antiquité tardive aux débuts de l'époque moderne, à savoir celle de la mondialisation.

Au sujet de la première période, il convient de noter que l'histoire de l'art accuse un énorme retard face à la recherche historique qui, depuis Fernand Braudel, a fait de l'espace méditerranéen un paradigme colossal. De Braudel jusqu'à Peregrine Horden et Nicholas Purcell¹⁹, nous sommes confrontés à une amorce d'histoire environnementale qui, de manière symptomatique, élude la construction monumentale de l'espace méditerranéen (ports et littoraux) ainsi que les échanges artistiques. En dépit de l'existence de livres illustrés, cette vision persiste encore jusque dans les monographies actuelles. Dans l'horizon d'une histoire de l'art global ou post-global, déterminée par ces espaces de recherche, doublé d'un processus de graduation et de questionnement dépassant les notions de nations ou de religions, l'espace méditerranéen se présente comme un laboratoire historique d'études transrégionales et transculturelles où les centres de production, de consommation, d'échange et de collection sont à considérer comme une superposition de réseaux, que l'on pense à Palerme au XII^e siècle où ceci peut être étudié dans un sens extrêmement condensé. Lorsque nous parlons de production artistique, nous sommes confrontés en outre à un problème fondamental de l'histoire de l'art, à savoir sa focalisation sur des œuvres d'art ou des artefacts, et à la question de sa position vis-à-vis d'une culture visuelle et matérielle en général. Ici aussi, le projet d'une histoire de l'art méditerranéenne incite à un repositionnement et à une abolition de la hiérarchisation induite par le canon traditionnel de la discipline.

Le second aspect concerne les concepts historiques d'espace, c'est-à-dire la compréhension de l'espace méditerranéen du point de vue des protagonistes du IV^e au XV^e siècle. Que l'on songe aux géographes arabes des XI^e et XII^e siècles qui travaillaient en partie dans le contexte des cours princières ou aux portulans de la fin du XIII^e au XV^e siècle sur lesquels la recherche s'est intensément concentrée ces dernières années²⁰, ils constituent les documents d'une pensée historique sur la relation d'un espace géographique et d'un espace politique et militaire, commercial et religieux²¹. Cela devient évident au vu de l'aménagement artistique de lieux significatifs marqués par leur hétérogénéité culturelle méditerranéenne, que ce soit la péninsule Ibérique, Chypre, l'Anatolie, etc.

En général, dans le jeu collectif qu'est la recherche sur l'interaction artistique dans l'espace méditerranéen et sur la reconstitution de la compréhension moderne de cette région, nous ne parlons pas d'un espace délimité à l'extérieur par des frontières mais d'un espace de contact avec la mer elle-même avec, en son cœur et

sur ses bords, des frontières ouvertes vers l'est et le nord, vers l'Asie et l'Europe du Nord, mais aussi vers l'ouest et le sud, sur la côte ouest africaine et dans l'espace subsaharien.

Bianca Kühnel. Si le bassin méditerranéen peut être perçu comme un espace culturel doté d'une certaine cohérence artistique au Moyen Âge, cela est dû d'abord et avant tout à la longévité de l'héritage grec classique, hellénistique et romain ancien, qui constitue une plateforme de continuité. Séparées ou mêlées, citées littéralement ou mal comprises, suivies religieusement ou âprement combattues, les traditions classiques nées au cœur de la Méditerranée ont perduré tout en étant associées à leur lieu d'origine durant tout le Moyen Âge (en dépit de l'islam !) et jusqu'au XV^e siècle, époque à laquelle elles firent l'objet d'une renaissance consciente en Italie. Non seulement le bassin méditerranéen s'est maintenu en tant que lieu dépositaire des traditions passées, mais il a également servi de source d'inspiration et d'autorité pour les nouvelles nations européennes chrétiennes au nord des Alpes. C'est l'art paléochrétien, formé dans l'espace méditerranéen, qui a assuré la transmission de l'art classique et romain vers l'Europe médiévale.

En effet, cet art s'est développé à partir de l'art gréco-romain. Pour être plus précis, il est venu insuffler un nouveau contenu aux formes romaines tardives. En raison de la transition rapide entre l'art romain tardif de contenu païen et l'art romain tardif de contenu chrétien, renforcée et légitimée par la croyance que la sixième et dernière étape de l'Empire romain devait durer jusqu'au second avènement du Christ, les artistes chrétiens médiévaux ont considéré, respecté et copié les modèles paléochrétiens comme des sources antiques. Ce qui était dans les faits un changement révolutionnaire au IV^e siècle a été considéré pendant tout le Moyen Âge comme un *continuum* – soit une composante supplémentaire de la Méditerranée envisagée comme un espace culturel continu.

Michele Bacci. *Dans quelle mesure les œuvres d'art conçues par un groupe ou une communauté donnée pour exprimer des perceptions autonomes se distinguent-elles, du point de vue de l'histoire de l'art, des formes et symboles universellement partagés ? Pourquoi certaines formes sont-elles exclusives à certaines communautés religieuses ou linguistiques, alors que d'autres sont employées et partagées par plusieurs cultures ?*

Carola Jäggi. Il est difficile de répondre à cette question d'un point de vue strictement théorique – chacun aurait à l'esprit un éventail d'œuvres différent à partir duquel il discuterait. Pour autant, toutes les œuvres ne peuvent pas être des indicateurs de la perception d'un groupe donné par lui-même, car les artistes du Moyen Âge produisaient pour le marché et pas seulement sur la base de commandes.

J'essaierai de répondre à votre question en prenant l'exemple des ordres mendiants. Les dominicains comme les franciscains souhaitaient asseoir leur influence dans la Méditerranée orientale et établir des filiales dans les villes de Grèce et de Chypre. Après avoir obtenu le soutien des potentats locaux, ils pouvaient commencer à bâtir – mais quel style, quelles formes, quelles iconographies devaient-ils adopter ? Les monastères de l'Italie, de l'Espagne ou de l'Allemagne qu'ils avaient quittés pour partir en mission leur servaient de modèles, pour donner une idée de l'apparence que devait assumer un monastère de leur ordre. Mais comment concrétiser cette idée avec des artisans locaux formés dans une toute autre tradition ? Les résultats furent hybrides, c'est-à-dire des bâtiments avec un plan « occidental » construits selon une technique « orientale », décorés de fresques peintes par des artistes grecs dans un style



5. Église dominicaine de Constantinople/Pera construite au début du XIV^e siècle, aujourd'hui appelée « mosquée des Arabes » (Arap Camii), Istanbul.

« byzantin », mais avec une iconographie clairement franciscaine ou dominicaine, ou en tout cas ancrée dans la tradition de l'Occident latin (fig. 5)²². D'une certaine façon, ces bâtiments sont le fruit d'une constellation très spécifique, voire contingente, de protagonistes, mais ils sont aussi le résultat d'un mélange adroit d'éléments étrangers et familiers. Pour prospérer dans la Méditerranée orientale, les ordres mendiants devaient être perçus comme une force nouvelle mais pas totalement autre. La nouveauté de leur message n'était acceptable que si celui-ci revêtait l'apparence de formes familières²³.

Bianca Kühnel. Dans le répertoire de formes artistiques élémentaires communes (comme la basilique ou le bâtiment composite à plan centré) traduites au Moyen Âge

par des acteurs de l'espace méditerranéen, certains éléments ont été ajoutés, modifiés et rénovés à différentes époques et par divers groupes. Ces adaptations et ces changements sont en partie déterminés par de longues périodes durant lesquelles les usages ont pris de l'ampleur, mais ils relèvent aussi en partie d'actes d'auto-affirmation ou de condamnation de la mémoire. Certaines altérations du modèle d'origine sont des indices de l'identité de leurs auteurs respectifs et sont utiles pour les datations. En dépit de toutes les impulsions et des artistes issus des milieux chrétiens, la mosquée Al-Aqsa et le dôme du Rocher ne sauraient être confondus avec des édifices chrétiens, leur identité islamique étant clairement soulignée par des détails de leur architecture et de leur décor. L'emplacement inhabituel de la composition byzantine de l'*Anastasis* sur la principale abside de l'église des Croisés à Abou-Gosh et sa traduction latine *Resurrectio* révèlent à la fois l'identité occidentale de l'auteur responsable du programme décoratif et l'identité du *locus sanctus* célébré par l'église. Ils permettent aussi de reconstituer les modalités de construction dans les États latins d'Orient, en montrant que la conception architecturale était placée entre les mains d'une autorité occidentale, tandis que l'exécution des peintures a pu être confiée à des artistes locaux formés dans une des écoles byzantines de peinture monumentale, comme Chypre, ou même à des artistes originaires desdits centres.

6. Église Saint-Georges-des-Grecs, vers 1360-1370, Famagouste.



En quoi de tels exemples affectent-ils notre perception de l'importance de l'espace culturel méditerranéen ? Ils semblent confirmer ce qui était clair dès le début, à savoir que la Méditerranée a été le théâtre de relations interculturelles sans être pour autant génératrice d'un langage artistique commun et cohérent. Les forces sous-jacentes derrière le dynamisme des importations, des exportations et de la combinaison d'éléments visuels dans les œuvres d'art étaient (et demeurent) en premier lieu les conditions historiques, les appartenances spirituelles, les choix politiques et les préférences artistiques. La géographie joue certainement un rôle, mais pas le principal.

Rafał Quirini-Popławski. Il est difficile de répondre à cette question concernant les types d'œuvres d'art, leurs caractéristiques formelles et les symboles

caractéristiques de communautés bien concrètes. Certains traits distinctifs qui différencient des œuvres d'art créées sur un territoire et dans un environnement donnés découlent de facteurs tels que la religion dominante, la tradition artistique locale, le régime politique, la richesse de la société et la présence de spécialistes capables d'exécuter des œuvres dans une technique spécifique, ou la disponibilité des matériaux, aussi ceux de construction. La possibilité de nouer des contacts avec d'autres milieux, ainsi que la présence de religions et de traditions artistiques autres que celles localement dominantes, étaient tout aussi importantes. Tous ces facteurs déterminent l'apparition de formes et de symboles particuliers. La définition d'un milieu religieux ou culturel dépend plutôt de la fréquence et non de l'exclusivité d'utilisation de formes et de symboles donnés.

Prenons quelques exemples concrets : les formes de l'architecture gothique considérée comme typique pour l'Occident latin sont apparues par exemple à Famagouste du temps des Lusignan dans des temples de diverses religions, comme l'église grecque Saint-Georges-des-Grecs (fig. 6), l'église des Nestoriens, ou encore l'église arménienne²⁴. Les formes gothiques se sont même manifestées sporadiquement dans l'architecture musulmane, par exemple dans la mosquée Süngür Bey à Niğde en Turquie (fig. 7)²⁵. Le décor en mosaïque est considéré par certains comme particulièrement caractéristique des églises byzantines, bien qu'on le trouve aussi en Occident latin, ainsi que dans des constructions musulmanes (entre autres à Jérusalem, Damas et Cordoue)²⁶. Il existe aussi le cas très particulier du tamga. Ce signe de propriété mongol fut repris sur des pièces de monnaie, des sceaux et des étendards, puis adopté pour les dalles de fondation des murailles des colonies génoises de la mer Noire (fig. 8)²⁷. Cet exemple spectaculaire démontre que certains signes/symboles ne respectent pas les frontières entre des civilisations. Seuls les symboles religieux les plus fondamentaux et l'iconographie religieuse la plus spécifique ne peuvent être repris par une autre culture.

Gerhard Wolf. À côté de l'auto-perception d'un groupe, je placerais la perception par les autres. Il en va de la construction d'une identité et des politiques de l'identité. Tandis que les prémisses traditionnelles de l'histoire de l'art adoptent les autres comme point de départ, il serait important, dans une histoire de l'art méditerranéenne ou transrégionale en général, d'étudier comment ces perspectives se croisent et comment elles suscitent, répandent ou transforment certaines formes, certains symboles déterminés et certaines pratiques esthétiques. Même des œuvres d'art, qui s'établissent d'abord à travers l'auto-perception, participent d'une culture visuelle et intègrent ou combinent des éléments également compréhensibles pour d'autres : elles deviennent donc éloquentes dans un espace au-delà de celui de l'affirmation de soi du groupe.



7. Portique oriental de la mosquée Sungurbey, 1335, Niğde (Turquie).

8. Dalles de fondation de la tour Giovanni de Scaffa (1342) avec les armes de Gênes et tamga des Djötkhides, Théodosie, Musée des Antiquités de Théodosie.



On observe un besoin de distinction et de compétitivité sur le marché des représentations, tout particulièrement en des lieux où des groupes hétérogènes sur le plan religieux vivent ensemble, que l'on songe à Famagouste (sur lequel Michele Bacci a intensément travaillé)²⁸ ; à l'Anatolie orientale où coexistent des monuments seldjoukides, arméniens, géorgiens et byzantins ; à la Sicile où les langages des images sont définis d'un côté par des groupes et, de l'autre, par la représentation d'une monarchie attachée au polyglottisme ; ou encore à la complexité des situations en Espagne. Tous ces exemples montrent à quel point il est presque impossible ou simplement faux d'étudier les représentations dès lors qu'il s'agit de classer des styles.

Cela n'empêche pas qu'il subsiste, au sein de certains groupes et de certaines communautés politico-religieuses, un besoin de pureté, la nécessité d'un langage visuel fortement marqué et de symboles fixes. Mais ce n'est pas là une règle que l'on peut adopter comme point de départ pour envisager ensuite des écarts, comme ce fut souvent le cas dans l'histoire de l'art ; ce n'est qu'un phénomène parmi d'autres.

En outre, il convient d'observer que, lorsqu'une communauté est suffisamment importante ou lorsqu'elle possède une forte attractivité, ses symboles se répandent dans des langages communs ou, du moins, deviennent largement connus. L'échange osmotique entre les langages communs et la représentation, interne comme externe, de groupes ou de communautés joue un rôle fondamental dans la formation et la transformation des premières comme des secondes. Dans ma réponse à votre question, je reste à un niveau volontairement abstrait, parce qu'il s'agit là d'une question centrale de l'histoire de l'art transculturelle dans sa version méditerranéenne qui, au mieux, ne peut être étudiée que dans le cadre de recherches empiriques fondées sur un dialogue, ou plus exactement sur la coopération entre l'histoire de l'art islamique, juif, byzantin et occidental.

9. Paolo Veneziano, *La Vierge et l'Enfant*, 1354, Paris, Musée du Louvre, détail du manteau de la vierge.

10. Gourde représentant des scènes de la vie de Jésus, provenant de Syrie ou du nord de l'Irak, milieu du XIII^e siècle, Washington D. C., Freer and Sackler Gallery.

Avinoam Shalem. Les œuvres d'art étaient et demeurent une source de fierté religieuse et nationale ; et je ne fais pas seulement référence aux bannières et aux réserves monétaires comme relais évidents des systèmes de gouvernement et des pouvoirs en place. L'enlèvement de la Sainte Croix par le roi Khosrô II en 614 puis son transfert vers la capitale sassanide à Ctésiphon, ou encore la démolition du minbar



(chaire de mosquée et symbole d'autorité) en ébène de la mosquée de Damiette par les troupes militaires des croisés français lors du siège de la ville en 1219, témoignent du rôle que jouent les œuvres d'art en forgeant des identités collectives et en tant que marqueurs culturels. Ainsi, les objets de culte et les œuvres d'art dont le décor renvoyait à un groupe d'individus précis – je fais essentiellement référence ici à la distinction linguistique évidente entre des inscriptions en arabe, en hébreu ou en latin – pouvaient immédiatement servir de symboles renvoyant à des identités distinctes. Cependant, cette hypothèse suggère que les autres objets, profanes pour la plupart, et en particulier ceux qui sont décorés de motifs végétaux et animaliers, pourraient être considérés comme plus universels, et auraient pu franchir plus aisément les frontières culturelles ; d'où la longue histoire transculturelle de l'arabesque, qui consiste en la réception constante à l'Ouest (dans l'Occident latin à l'époque médiévale et, plus tard, en Europe de l'Ouest pendant la période moderne) de modèles végétaux islamiques et de la calligraphie arabe, comme motifs décoratifs à adopter pour orner principalement les frontières des espaces architecturaux ou de tout objet d'art (fig. 9-10) ; ou encore l'histoire à succès des *Bacini*, que ce soit dans les régions occidentale ou orientale de la mer Méditerranée, à savoir l'usage fréquent de bols de céramique islamique peinte et émaillée pour décorer les façades d'églises d'Italie (fig. 11). Pour autant, il serait ridicule de suggérer que chaque motif ou forme est le résultat d'un processus conscient de construction et de différenciation identitaires, ou encore que des motifs plus anodins ont plus de chances d'être réinterprétés. La production artistique est en définitive le résultat du *Zeitgeist* et sa capacité d'interprétation est universelle ! Tout élément, signe, symbole ou motif est destiné à être traduit, approprié, déformé, etc. Les questions pertinentes sont donc : pourquoi ? Dans quel but ? Et dans quel contexte particulier cela se produit-il ?



11. *Bacino*, atelier céramique du Maghreb, XII^e siècle, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

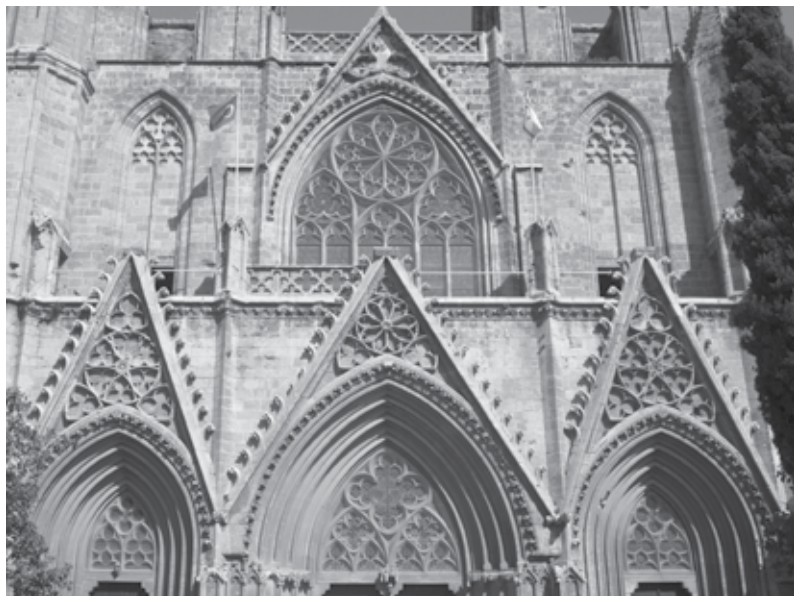
Michele Bacci. *Si la Méditerranée peut être décrite comme un réseau d'échanges inter-culturels, quels sont les centres qui ont joué un rôle fondamental en tant que carrefours artistiques ? Ces sites correspondent-ils invariablement à des centres politiques majeurs, ou bien l'histoire de l'art doit-elle aussi prendre d'autres facteurs en compte ?*

Gerhard Wolf. En un mot : il est temps de dépasser le modèle traditionnel du centre et de la périphérie et d'étudier à nouveaux frais les interactions entre les ordres/topographies politiques, commerciales et religieuses d'un côté, et les foyers dans les réseaux d'échanges artistiques de l'autre. Nous avons besoin d'une nouvelle cartographie des sites de production, des plaques tournantes des échanges, des lieux et topographie de consommation et de collection des artefacts, etc. Que l'on songe au rôle joué par les villes portuaires²⁹, mais aussi aux réseaux des communautés religieuses ou aux lieux de cohabitations des différentes religions. Quoi qu'il en soit, la Méditerranée est un cas particulier parmi un nombre d'inter-régions possédant leurs propres dynamiques artistiques et à des périodes soumises à discussion ici, dont certaines sont connectées entre elles par la mer, la terre ou les deux (comme par exemple l'océan Indien et l'Asie centrale).

Carola Jäggi. Déjà dans l'Antiquité, les villes portuaires regroupaient des individus d'origines, de langues et de religions différentes. La population était composée d'anciens marins du monde entier, de navigateurs à la retraite, de marchands et d'habitants « de l'intérieur » espérant trouver des débouchés pour leurs produits et services. En raison de leur population hétérogène, les villes portuaires étaient presque prédestinées à servir de carrefours artistiques et elles étaient souvent – mais pas toujours – le lieu de résidence de souverains religieux ou politiques, pour qui il était parfois salutaire d'être à proximité de la mer. La présence d'une flotte était l'assurance d'une protection et d'une source de richesse. Quant aux souverains eux-mêmes, ils jouaient aussi un rôle important au cœur de ces carrefours artistiques. Ils échangeaient des présents avec les souverains alliés, employaient des spécialistes étrangers (médecins, musiciens, artistes, avocats) à leur cour et rapportaient des butins et des prisonniers de leurs croisades et de leurs campagnes militaires. Ils soutenaient également les nouvelles communautés religieuses ; sans l'appui des souverains locaux, les ordres mendiants ne seraient jamais parvenus à s'enraciner dans les villes de la Méditerranée orientale. En revanche, une fois établis, ces nouveaux établissements pouvaient eux-mêmes jouer un rôle de carrefour artistique.

Les éminents sanctuaires de pèlerinage que sont Rome, Jérusalem, Abou Mena ou La Mecque en sont un autre exemple : durant le Haut Moyen Âge, ils attiraient des pèlerins du monde entier, dont certains décidèrent de s'installer à long terme à proximité du lieu sacré. Pour les artistes, les sanctuaires de pèlerinage étaient très attractifs car ils garantissaient une clientèle permanente à qui vendre des offrandes votives ou des souvenirs. Les créations qu'ils produisaient n'étaient pas des œuvres d'art à proprement parler, mais les sites où ces objets ont été trouvés nous informent sur les régions de provenance des pèlerins et sur l'étendue de leurs voyages.

12. Vue de la façade de la cathédrale latine de Saint-Nicolas, aujourd'hui mosquée de Lala Mustapha, 1300-1320, Famagouste.



Rafał Quirini-Popławski. On peut énumérer trois catégories de centres, même si certaines villes appartiennent à plus d'une seule catégorie : les villes d'une envergure politique internationale ; les centres de création artistique de haut niveau et d'une grande influence sur le développement de l'art ; et les villes qui ont joué un rôle clé dans les échanges artistiques interculturels.

Selon cette classification, il faut compter Barcelone, Tunis et Dubrovnik parmi les centres d'une importance politique mais sans équivalence dans le domaine artistique, tout comme Gênes qui était un centre politique majeur dont le poids artistique était relativement insignifiant. Cependant, ses habitants ont joué un rôle incontestable dans le développement des relations artistiques interculturelles, notamment dans la partie est de la région méditerranéenne et sur les rives de la mer Noire³⁰. Des centres latins au Levant, comme Jérusalem, Acre et Famagouste³¹ ont été des centres d'échange artistique très importants. Évidemment, Jérusalem avait un

rang symbolique énorme, bien plus que son rang politique³². En revanche, Famagouste, sans avoir de fait une fonction politique, était un centre commercial important dans la première moitié du XIV^e siècle (fig. 12)³³.

Il est indéniable que Sienne, dans la première moitié du XIV^e siècle, n'a pas joué un rôle politique déterminant, mais la peinture de l'école de Sienne a en revanche beaucoup influencé l'art de plusieurs régions du bassin méditerranéen occidental³⁴. Milan, Florence ou Naples sont des exemples de villes d'une grande importance politique et artistique, même si elles ne comptaient pas beaucoup pour l'échange interculturel. Quelques centres comme Venise, Rome, Constantinople, Cordoue au X^e siècle et – dans une moindre mesure – Pise au XII^e siècle remplissent les critères des trois catégories.

Enfin, il faut souligner que la stature de villes comme Amalfi ou Antioche n'a pas encore été suffisamment analysée. Certaines régions, bien que n'ayant pas de centres artistiques d'envergure, comme l'Andalousie, la Sicile, la Crète, Chypre et la Cilicie, ont joué un rôle clé dans les contacts interculturels.

En conclusion, il est remarquable que les recherches consacrées à la région méditerranéenne ont été et sont toujours nécessaires et très utiles. Cependant, les phénomènes d'échange culturel ne caractérisent pas tout le bassin méditerranéen dans la même mesure et ne sont certainement pas propres à cette région.

Bianca Kühnel. La vitalité de la Méditerranée, tout au long du Moyen Âge, ne saurait être comprise uniquement à l'aune de son passé glorieux, qu'il s'agisse de l'Antiquité ou de l'époque paléochrétienne. Plusieurs facteurs conjugués ont permis la réactualisation de l'héritage du passé et sa transmission à l'ensemble de l'Europe médiévale. Revenons aux trois principaux centres de pouvoir du bassin méditerranéen : Rome, Constantinople et Jérusalem. Pour différentes raisons, et selon des modalités variées, ces trois centres ont assuré la transmission des traditions grecque, romaine tardive et paléochrétienne à l'époque médiévale. Éclairés par l'aura de leur passé, imprégnés d'une dimension spirituelle et situés à des emplacements stratégiques autour de la Méditerranée, ces trois foyers sont principalement responsables non seulement de la préservation, mais aussi de l'importance croissante et de la signification de l'espace culturel méditerranéen au cours de la fondation et de l'expansion de l'Europe médiévale vers l'ouest, le nord et l'est.

Certes, une différence significative sépare Rome et Constantinople d'une part, et Jérusalem d'autre part. Alors que Rome et Constantinople étaient des centres de pouvoir politique, à savoir les capitales respectives des Empires romains d'Occident et d'Orient, Jérusalem était avant tout un centre spirituel, dont l'autorité reposait sur ses racines juives et sur la présence des lieux fondateurs du christianisme. En dépit de leurs divergences profondes – ou peut-être même en raison de celles-ci –, ces trois villes sont parvenues à maintenir un réseau de relations actif à travers tout le bassin méditerranéen, le transformant en une région majeure dotée de points de référence dissemblables, quoique complémentaires.

Rome porte la gloire de l'Empire romain antique, à laquelle s'est substituée l'autorité de l'évêque de Rome, le pape. Sa double autorité, ecclésiastique mais ancrée dans l'Empire, a attiré les rois européens et les empereurs chrétiens médiévaux à Rome, qui venaient y recevoir la couronne et le sceptre des mains du pape. Selon un processus à la fois parallèle et interdépendant, les arts et les objets cérémoniaux du Moyen Âge étaient modelés d'après des motifs antiques et paléochrétiens. L'architecture, expression par excellence du pouvoir impérial, devint une prérogative papale, dédiée à la construction d'églises. Les temples païens et les édifices impériaux furent christianisés et transformés en églises, cela étant l'illustration la plus directe

du transfert de pouvoir qui s'est produit à Rome entre le IV^e et le VI^e siècle. Le Panthéon et l'église dédiée aux saints Côme et Damien dans le Forum romain sont d'éminents exemples de cette catégorie. Les églises remaniées prirent des dimensions impériales impressionnantes, rivalisant avec les vestiges de l'architecture publique antique tout en conservant certains éléments adaptés à leurs nouvelles fonctions et à leurs nouveaux dogmes. La basilique chrétienne ne partage pas seulement son nom avec la basilique romaine, mais aussi sa fonction en tant qu'édifice public, ainsi que la même division de l'espace par la présence de rangées de colonnes et de niches. Toutefois, des différences cruciales séparent les basiliques païennes et chrétiennes, l'espace intérieur de ces dernières répondant à une hiérarchisation et à une orientation claires. Les trois fondations papales du IV^e siècle, Saint-Jean-de-Latran, Saint-Pierre au Vatican et Saint-Paul-hors-les-Murs, ont fixé les jalons de la construction des églises basilicales dans l'Europe médiévale, tout comme le baptistère du Latran construit au V^e siècle est devenu la référence pour la construction de baptistères octogonaux dans toute l'Europe.

Constantinople, la nouvelle Rome, a perduré en tant que capitale de l'empire byzantin – l'empire chrétien d'Orient – jusqu'en 1453. Le conflit pour la suprématie entre les deux Rome, entre le pape et l'empereur byzantin, s'est prolongé pendant le Moyen Âge, divisant la Méditerranée et le monde médiéval mais aussi, paradoxalement, entretenant le rôle central que le grand bassin jouait au cœur de la vie culturelle et politique de l'Europe. En concluant des alliances tour à tour avec l'empereur byzantin ou avec le pape, les rois et les empereurs d'Occident alimentaient ce conflit et, partant, gardaient les voies de communication ouvertes aux influences culturelles et artistiques. Constantinople a favorisé l'apparition d'une combinaison unique entre un plan centré et une architecture ecclésiastique longitudinale dans la Sainte-Sophie de Justinien, qui fut ensuite reprise, adaptée, développée et perfectionnée dans ses provinces artistiques à travers des milliers de variantes tout au long du Moyen Âge. Les architectes ottomans s'emparèrent de ce parti pris dans l'architecture des mosquées turques modernes, qui devait à son tour influencer celle des synagogues juives au XIX^e siècle.

13. Vue du Haram es-Scharif et du mont des Oliviers, Jérusalem.



L'influence de Jérusalem sur l'espace culturel méditerranéen ne repose pas sur le pouvoir politique, mais sur une aura unique de spiritualité universelle. Jérusalem

est sainte pour les trois religions abrahamiques. Appartenant à la terre comme au ciel, elle est porteuse d'une signification historique et religieuse sans pareil depuis plus de trois mille ans. De tout temps, elle a été citée et traduite, reproduite visuellement et reconstruite dans le monde entier, à un rythme et avec une intensité inconnue par les autres villes. En tant que telle, Jérusalem apporte à cette région une dimension universelle (et pas simplement mondiale !), ancrée dans son histoire, dans la Bible et dans le Coran, dans l'autorité de ses lieux saints (*loca sancta*) qui recouvrent la mémoire d'événements exceptionnels (fig. 13). Cet universalisme de Jérusalem repose sur la

croyance qu'elle appartient non seulement à deux axes : vertical (entre ciel et terre) et horizontal (sur toute la surface du globe), mais détient aussi une position chronologique intermédiaire, entre son passé historique et son futur eschatologique. Jérusalem illustre parfaitement la notion qu'un centre d'influence puissant et universel ne doit pas nécessairement se confondre avec un centre de pouvoir politique.

Ces trois centres du bassin méditerranéen, ainsi que le réseau des relations politiques et spirituelles qu'ils ont engendrées au Moyen Âge, entre eux et avec le reste de l'Europe, ont été déterminants dans la définition de la Méditerranée en tant qu'espace culturel.

Avinoam Shalem. Comme je l'ai déjà souligné, les villes portuaires et les centres d'échanges commerciaux sont les sites évidents de ce qu'on appelle des carrefours artistiques, tout comme le sont les lieux de pèlerinage et même les villes périphériques et frontalières situées le long des routes marchandes qui relient les empires. Mais j'aimerais attirer l'attention sur le fait que la mer Méditerranée n'est pas le seul espace interculturel actif. Il existe bien d'autres mers qui racontent des histoires semblables ou variables. Pour autant que l'histoire globale soit concernée, la mer Méditerranée ne se situe pas au centre de toutes les *terrae*, tel que son nom le sous-entend. Le « déplacement » de sa localisation, ou plutôt de sa prévalence, jusqu'à devenir le cœur même de la géographie culturelle européenne découle d'un désir, apparu au XIX^e siècle, d'écrire l'histoire sous un angle clairement eurocentriste. La mer joue alors un rôle d'agent de liaison et de médiation entre l'essor et le déclin des cultures, dont l'ensemble forme l'histoire de la civilisation européenne³⁵. L'histoire de l'océan Indien, qui a servi d'intermédiaire entre les côtes du Swahili et du Gujarat, ainsi que de lien économique et culturel entre l'Afrique de l'Est et l'Inde occidentale, n'est pas moins emblématique ; ni celle de la mer d'Arabie et de la mer Rouge à l'époque médiévale, avec leurs ports respectifs Bassora, Siraf, Aden et Ayla (Eilat/Aqaba) ; ni ceux des côtes de Malabar et du Sind qui ont servi de terrains de jeu maritimes pour le transport des marchandises vers le Proche-Orient et la Méditerranée, depuis des contrées aussi éloignées que la Chine, l'Asie centrale et du Sud, et l'Afrique. Et une fois encore, lorsque je compare ces autres sphères « méditerranéennes » au bassin méditerranéen, je ne sous-entends pas qu'il faille appliquer le même modèle de pensée et les mêmes interprétations que celui de l'étude des cultures méditerranéennes, à l'instar de Braudel qui justifiait l'unité des sphères culturelles et géographiques par les mouvements des individus sur l'eau³⁶. Au contraire, briser l'homogénéité ou l'unité de ces espaces pour tenter de définir les divergences et les distinctions entre les cultures maritimes et terrestres pourrait se révéler très utile, surtout pour en dresser un schéma plus complexe et décrire les nombreux avatars du « glocal » dans l'étude de l'histoire globale de l'art³⁷. Rappelons que le terme « glocal » tel qu'il est employé ici n'est pas un frein à la complexité, car entre la classification de ce qui relève du global et du local, il règne un large spectre de sphères culturelles diverses et variées.

Les traductions des contributions de Michele Bacci, d'Avinoam Shalem, de Bianca Kühnel et de Carola Jäggi ont été réalisées par G r aldine Bretault, celle de Gerhard Wolf par Marianne Dautrey et celle de Rafa l Quirini-Pop lawski par Ewa Bobrowska.

1. Voir Colum Hourihane  d., *Interactions: Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, Princeton, 2007 ; Margit Mersch, Ulrike Ritzerfeld  d., *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen: Kulturelle Diversit t im Mittelmeerraum des Sp tmittelalters*, Berlin, 2009 ; Catarina Schmidt Arcangeli, Gerhard Wolf  d., *Islamic Artefacts in the Mediterranean World: Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, Venice, 2010 ; Jean-Pierre Caillet, Fabienne Joubert  d., *Orient et Occident m diterran ens au XIII  si cle : les programmes picturaux*, Paris, 2012 ; Heather E. Grossman, Alicia Walker  d., *Mechanisms of Exchange: Transmission in Medieval Art and Architecture of the Mediterranean, ca. 1000-1500*, Leyde, 2013.

2. Michael Greenhalg, *Marble Past, Monumental Present: Building with Antiquities in the Medieval Mediterranean*, Leyde, 2009.

3. Peregrine Horden, Nicholas Purcell, *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*, Oxford/Victoria, 2000 ; David Abulafia, *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean*, Londres/Toronto, 2011. Les limites conceptuelles et les m thodologies possibles pour une approche m diterran enne de l'histoire de l'art n'ont  t  discut es que dans un seul article bref mais pertinent de Gerhard Wolf, « Fluid Borders, Hybrid Objects. Mediterranean Art Histories 500-1500, Questions of Method and Terminology », dans Jaynie Anderson  d., *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*, Carlton, 2009, p. 134-137.

4. Voir Anthony Cutler, « The Pathos of Distance: Byzantium in the Gaze of Renaissance Europe and Modern Scholarship », dans Claire Farago  d., *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*, New Haven/Londres, 1995, p. 23-45 ; Robert S. Nelson, « Living on the Byzantine Borders of Western Art », dans Gesta, 35/1, 1996, p. 3-11 ; Robert S. Nelson, « The Map of Art History », dans *Art Bulletin*, 79/1, 1997, p. 28-40.

5. Stanislav  ivkov, « Western Influences in Medieval Church Architecture in Serbia and Montenegro: From Romanesque to Gothic », dans *Hortus Artium Medievalium: Journal of International Research Center for Late Antiquity and Late Middle Ages*, 7, 2001, p. 115-127 ; Slobodan Cur i , *Architecture in the Balkans from Diocletian to S leyman the Magnificent*, New Haven/Londres, 2010, p. 487-505 et 656-662.

6. Voir, entre autres, Robert Rokicki, « Gotyckie cerkwie na Litwie-inne spojrzenia », dans *Mo-*

dus: Prace z historii sztuki, 7, 2006, p. 99-117 ; Tibor Rost s, « Graeco opere-g r g modorban I. Sz vaszentdemeter  s Kaporna 13. sz zadi falk pei », dans Anna T sk s  d., *Ars Perennis: Fiatal M vészett rt n szek II. Konferenci ja*, Budapest, 2010, p. 31-41 ; Anna R  zycka-Bryzek, « O uwarunkowaniach patronatu Jagielly nad malarstwem bizanty sko-ruskim w Polsce », dans *Sprawozdania z Czynno ci i Posiedze n Polskiej Akademii Umie tno ci*, 64, 2000, p. 16-22.

7. Rafa l Quirini-Pop lawski, « Les  changes artistiques et culturels dans la construction et la d coration des b timents des colonies g noises de la mer Noire (XIII -XV  si cle) », dans Jacques Dubois, Jean-Marie Guillo  t, Beno t Van den Bossche  d., *Les Transferts artistiques dans l'Europe gothique (XII -XV  si cle)*, Paris, 2014, p. 163-174 ; Марк Г. Крамаровский, *Золото Чингисидов. Культурное наследие Золотой Орды*, Saint-P tersbourg, 2001.

8. Voir, par exemple, James C. Y. Watt, « A Note on Artistic Exchanges in the Mongol Empire », dans *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, Linda Komaroff, Stefano Carboni  d., (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2002), New York, 2002, p. 62-73.

9. Bianca K hnel, *Crusader Art of the Twelfth Century: A Geographical, an Historical, or an Art-Historical Notion?*, Berlin, 1994.

10. Gustav K hnel, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, (Frankfurter Forschungen zur Kunst*, 14), Berlin, 1988.

11. Hugo Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957.

12. Carola J ggi, « Materiale Wanderbewegungen: Spolien aus transkultureller Perspektive », dans Michael Falser, Monica Juneja  d., *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell: Grenzg nge zwischen Theorie und Praxis*, Bielefeld, 2013, p. 53-55.

13. Voir par exemple Jean-Bernard de Vaivre, « Sculpteurs parisiens en Chypre autour de 1300 », dans Michel Balard, Benjamin Z. Kedar, Jonathan Riley-Smith  d., *Dei gesta per Francos :  tudes sur les croisades d di es   Jean Richard, Crusade Studies in Honour of Jean Richard*, Aldershot, 2001, p. 373-388 ; Heinrich Gerhard Franz, *Von Baghdad bis Cordoba: Ausbreitung und Entfaltung der islamischen Kunst 850-1050*, Graz, 1984.

14. Danuta Quirini-Pop lawska  d., *Portolana: Studia Mediterranea, Mare inclitum. Oddzia ywanie cywilizacji  r dziennomorskiej*, 4, Cracovie, 2009.

15. Edward W. Said, *Orientalism*, Londres, 1978 ; Edward W. Said, « Orientalism Reconsidered », dans Francis Barker  d., *Literature, Politics and Theory: Papers from the Essex Conference 1976-1984*, Londres/New York, 1986.

- 16.** Sur la Méditerranée en tant qu'espace uniforme, voir principalement Salomon David Goitein, « The Unity of the Mediterranean World in the Middle Ages », dans *Studia Islamica*, 11, 1959, p. 29-42 ; Shelomoh Dov Goitein, *A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza*, 6 vol., Berkeley, 1967-1993 ; Gaston Cahen, « Commercial Relations Between the Near East and Western Europe from the VIIth to the XIth Century », dans Khalil I. Semaan éd., *Islam and the Medieval West: Aspects of Inter-cultural Relations*, Albany, 1980, p. 1-25 ; David Jacoby, *Commercial Exchange Across the Mediterranean: Byzantium, the Crusader Levant, Egypt, and Italy*, (Variorum Collected Studies Series, 836), Londres, 2005 ; Eva Hoffman éd., *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*, (Blackwell Anthologies in Art History, 5), Oxford, 2007 ; Gerhard Wolf, « Alexandria aus Athen zurückerobert? Perspektiven einer mediterranen Kunstgeschichte mit einem Seitenblick auf das mittelalterliche Sizilien », dans Margit Mersch, Ulrike Ritzerfeld éd., *Lateinisch-griechisch-arabische-Begegnungen: Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, (Europa im Mittelalter, 15), Berlin, 2009, p. 39-62. Sur l'unité de la Méditerranée dans les périodes anciennes, voir Irad Malkin, « Postcolonial Concepts and Ancient Greek Colonization », dans *Modern Language Quarterly*, 65/3, 2004, p. 341-364 ; Marian H. Feldman, « Luxurious Forms: Redefining a Mediterranean 'International Style,' ca. 1400-1200 B.C.E. », dans *Art Bulletin*, 84, 2002, p. 6-29.
- 17.** « Without the creation of a concept for a collective time there is no possibility for common social lives » (Émile Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life*, Londres, 1964, p. 148-156).
- 18.** Voir notamment John M. Ganim, *Medievalism and Orientalism: Three Essays on Literature, Architecture and Cultural Identity*, New York, 2005, surtout les p. 1-15 et 58-59. Voir aussi Marian H. Feldman, *Diplomacy by Design: Luxury Arts and an 'International Style' in the Ancient Near East, 1400-1200 BCE*, Chicago, 2006.
- 19.** Horden, Purcell, 2000, cité n. 3 ; Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 2 vol., Paris, 1949 [éd. angl. : *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, Londres, 1972].
- 20.** Ramon J. Pujades i Bataller, *Les cartes portolanes: la representació medieval d'una mal solcada*, Barcelone, 2007.
- 21.** Voir Michele Bacci, « Portolano sacro: santuario e immagini sacre lungo le rotte di navigazione del Mediterraneo tra tardo medioevo e prima età moderna », dans Erik Thunø, Gerhard Wolf éd., *The Miraculous Image: In the Late Middle Ages and Renaissance*, Rome, 2004, p. 223-248 ; Michele Bacci, Martin Rohde éd., *The Holy Portolano: The Sacred Geography of Navigation In the Middle Ages*, Berlin, 2014.
- 22.** Voir Stephan Westphalen, « Die Dominikanerkirche der Genuesen von Pera (Arap Camii). Griechische Maler – Lateinische Auftraggeber », dans Ulrike Wulff-Rheidt, Felix Pirson éd., *Austausch und Inspiration: Kulturkontakt als Impuls architektonischer Innovation*, (Diskussionen zur Archäologischen Bauforschung, 9), Mayence, 2008, p. 276-291 ; Robert Ousterhout, « Architecture and Cultural Identity in the Eastern Mediterranean », dans Michael Borgolte, Bernd Schneidmüller éd., *Hybride Kulturen im mittelalterlichen Europa*, Berlin, 2010, p. 261-275.
- 23.** Margit Mersch, Ulrike Ritzerfeld, « Lateinisch-griechische Begegnungen in Apulien. Zur Kunstpraxis der Mendikanten im Kontaktbereich zum orthodoxen Christentum », dans Mersch, Ritzerfeld, 2009, cité n. 16, p. 219-284.
- 24.** Voir notamment Maria Georgopoulou, « Gothic Architecture and Sculpture in Latin Greece and Cyprus », dans Michel Balard, Élisabeth Malamut, Jean-Michel Spieser éd., *Byzance et le monde extérieur : contacts, relations, échanges, actes de trois séances du XX^e Congrès international des études byzantines*, Paris, 19-25 août 2001, Paris, 2005, p. 225-253 ; Thierry Soulard, « L'architecture gothique grecque du royaume des Lusignan », dans Sabine Fourrier, Gilles Grivaud éd., *Identités croisées en un milieu méditerranéen : le cas de Chypre (Antiquité-Moyen Âge)*, Rouen, 2006, p. 359-388 ; Philippe Plagnieux, Thierry Soulard, « L'architecture religieuse », dans Jean-Bernard de Vaivre, Philippe Plagnieux éd., *L'Art gothique en Chypre*, (Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 34), Paris, 2006, p. 121-296.
- 25.** Uğur Tanyeli, « Batılılaşma Dönemi Öncesinin Türk Mimarlığında Batı Etkileri (14.-17. Yüzyıl) », dans Mehmet Sağcıoğlu, Gülsün Tanyeli éd., *Türk Kültüründe Sanat ve Mimari: Klasik Dönem Sanatı ve Mimarlığı Üzerine Denemeler*, Istanbul, 1993, p. 158-161.
- 26.** Les vestiges d'un décor en mosaïque de l'église dominicaine San Paolo à Pera constituent un cas particulièrement intéressant, voir « Rönesans İstanbul'da Başladı », dans *NTV Tarih*, 39, 2012, p. 34-46.
- 27.** Rafał Quirini-Popławski, « Tamga. Tatarski symbol w genueskiej Kaffie », dans Jacek Urban, Andrzej Witko, *Limen expectationis: Księga ku czci ś p. ks. prof. dr. hab. Zdzisława Klisia*, Cracovie, 2012, p. 279-290.
- 28.** Voir dernièrement Michele Bacci, « Patterns of church decoration and furnishings (Fourteenth to Sixteenth Centuries) », dans Annemarie Weyl Carr éd., *Famagusta: Art and Architecture*, Turnhout, 2014, p. 201-274.

- 29.** Voir Hannah Baader, Gerhard Wolf, « Ästhetiken der Schwelle. Sieben Aspekte der Morphologie/Topologie von Hafenstädten im nachantiken Mediterraneum », dans Sabine Ladstätter, Felix Pirson, Thomas Schmidts éd., *Harbour and Harbour: Cities in the Eastern Mediterranean*, (Byzas, 19), Istanbul/Vienne, à paraître.
- 30.** Piero Boccardo, Clario Di Fabio éd., *Genova e l'Europa mediterranea: opere, artisti, committenti, collezioni*, Milan, 2005 ; Anna Rosa Calderoni Masetti, Colette Dufour Bozzo, Gerhard Wolf éd., *Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, 11), Venise, 2007.
- 31.** Au sujet d'Acre, voir David Jacoby, « Society, Culture and the Arts in Crusader Acre », dans Daniel Howard Weiss, Lisa Mahoney éd., *France and the Holy Land: Frankish Culture at the End of the Crusades*, Baltimore, 2004, p. 97-137.
- 32.** Adrian J. Boas, *Jerusalem in the Time of the Crusades*, Londres/New York, 2001 ; Mahmoud K. Hawari, *Ayyubid Jerusalem (1187-1250): An Architectural and Archaeological Study*, Oxford, 2007.
- 33.** Michael J. K. Walsh, Peter William Edbury, Nicholas Coureas, *Medieval and Renaissance Famagusta: Studies in Architecture, Art and History*, Aldershot, 2012.
- 34.** Eduard Carbonell, Roberto Cassanelli éd., *El Mediterráneo y el arte del Gótico al inicio del Renacimiento*, Barcelone, 2003.
- 35.** Voir l'entretien avec Neil MacGregor, directeur du British Museum à Londres, dans « Das Mittelmeer liegt nicht in der Mitte: Ein Gespräch mit Neil MacGregor, dem Direktor des Britischen Museums, über sein Buch *Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten* », dans *Süddeutsche Zeitung*, mardi 11 octobre 2011.
- 36.** Braudel, 1949, cité n. 19.
- 37.** Voir par exemple Adriaan Hendrik Johan Prins, *Sailing from Lamu: A Study of Maritime Culture in Islamic East Africa*, Assen, 1965 ; K. N. Chadhuri éd., *From the Atlantic to the Arabian Sea: A Polyphonic Essay on History*, Florence, 1995. Pour une approche critique, voir l'excellent article de Kai Kresse et Edward Simpson, « Between Africa and India: Thinking Comparatively Across the Western Indian Ocean », dans *Working Papers*, 5, 2011, p. 1-15.